中图分类号:J609.2 文献标识码:A
文 章 编 号:1003–1499(2010)02–0048–08

●李西林

改革开放 30 年来唐代音乐研究进展述评

(西安音乐学院西北民族音乐研究中心,陕西·西安,710061)

摘 要 唐代音乐在我国传统音乐中居有重要地位。改革开放 30 年来,国内学术界在这一研究领域取得了显著的进展。从论著的出版和发表文章数量来看,唐代音乐理论与历史研究成果的产出数量日益增长,学术质量在不断提高。从研究主题来看,唐代音乐美学思想的研究日益深入,音乐译谱研究成绩显著,音乐历史考证研究、唐代宫廷音乐研究成果丰硕。有关唐代音乐的学术争论也相当活跃,对于隋唐燕乐的概念分类问题,华乐与胡乐问题,音乐制度问题,敦煌音乐、西安鼓乐与唐代音乐的关系问题,以及唐诗与音乐繁荣关系问题的讨论,已经汇成了近 30 年来国内唐代音乐文化研究的热点议题。

关键词 唐代音乐;改革开放30 年;研究进展

改革开放以来,我国唐代音乐研究进入了一个前所未有的发展时期。回顾近 30 年来这一领域所取得的学术研究进展,总结新时期我国唐代音乐理论与历史研究的突出成就,对于不断开创未来学术研究的新境界,寻求唐代音乐研究走向持续繁荣的新机制,无疑具有十分重要的理论意义和实践价值。

一、近30 年来国内唐代音乐文献统计与分析

唐代音乐历史在中国传统音乐发展中居有重要地位。近30 年来,我国唐代音乐理论与历史的研究取得了显著的进展。

(一)从论著的出版和发文量来看,唐代音乐理论与历史研究成果产出数量不断提高。

改革开放30 年来, 国内已出版唐代音乐研究专著有十多部。主要代表作有:叶栋的《唐代音乐与古谱译读》(上海音乐出版社,2001)、王小盾的《汉唐音乐文化论集》(台湾学艺出版社,1991)、关也维的《唐代音乐历史》(中央民族大学出版社,2006)、赵为民的《唐代二十八调理论体系研究》(商务印书馆,2006)、毛子水的《唐乐人考》(人民音乐出版社,2005)、赵玉卿的《“乐书要律” 研究》(中央音乐学院出版社,2004)、沈冬的《唐代乐舞新论》(北京大学出版社,2004)、孙晓辉的《两唐书乐志研究》(上海音乐学院出版社,2005)、阴法鲁的《阴法鲁学术论文集》(中华书局,2008) 和李尤白《梨园考论》(陕西人民出版社,1995)等。特别是由秦序先生主编的《中华艺术通史·隋唐卷》(北京师范大学出版社,2006)一书的出版,共计77 万4 千字,代表了我国唐代音乐研究的新水平。[1]同时,国内史学界、文学界出版的唐代历史文化研究论著中,如白寿彝先生主编的《中国通史》(第十卷,上海人民出版社,1996)、罗宗强先生的《隋唐五代文学史》(中华书局,2003)等有影响的专著,便有许多反映唐代音乐方面的研究成果,推动了唐代音乐文化专门史的深入研究。

在发表论文的数量方面,我们从“中知网”按照

作者简介:李西林(1964~),女,西安音乐学院西北民族音乐研究中心副教授。

基金项目:教育部人文社会科学研究项目“唐代音乐文化研究”(编号:09YJA760036)课题成果之一。
收稿日期:2009–10–18

“唐代音乐”主题词来搜索，检索到在1978–2009 年期间已发表论文 864 篇；按照篇名“唐代音乐”检索到已发表学术论文 611 篇，其中学术期刊论文 496 篇，核心刊物68 篇，高被引文献数 37 条（见表一）。

从年度发文量来看，2000 年以来较之于 20 世纪 90 年代和 80 年代有了显著提高。在 20 世纪80 年代发文数量最高的年度为 1987 年（23 篇），而在1997 年上升为 31 篇，2007、2008 年则分别达到为96 篇和 94 篇（见表二）。显示出研究唐代音乐学术成果在发表数量上出现了一定增长的趋势（见图 1）。

表一：中国期刊网有关唐代发文量统计（1978–2009）

文献类型	文献来源数/总量	文献篇数	获奖文献数	基金论文数	高被引用文献数	高下载文献数
期刊	0	864	0	20	37	4
年鉴	1	3	0	0	0	0
博士	0	36	0	0	2	0
硕士	0	102	0	0	4	0
会议	4	4	0	0	0	0
报纸	0	3	0	0	0	0
合计	5	611	0	20	43	4

表二：近 30 年来唐代音乐年度期刊论文发表数量统计

年度	发文数量	年度	发文数量	年度	发文数量
2009	32	1999	18	1985	16
2008	94	1998	27	1984	14
2007	96	1997	31	1983	19
2006	71	1995	25	1982	12
2005	54	1991	29	1981	11
2004	55	1990	26	1980	
2003	39	1989	22	1979	
2002	37	1988	21	1978	
2001	23	1987	23		
2000	17	1986	10		

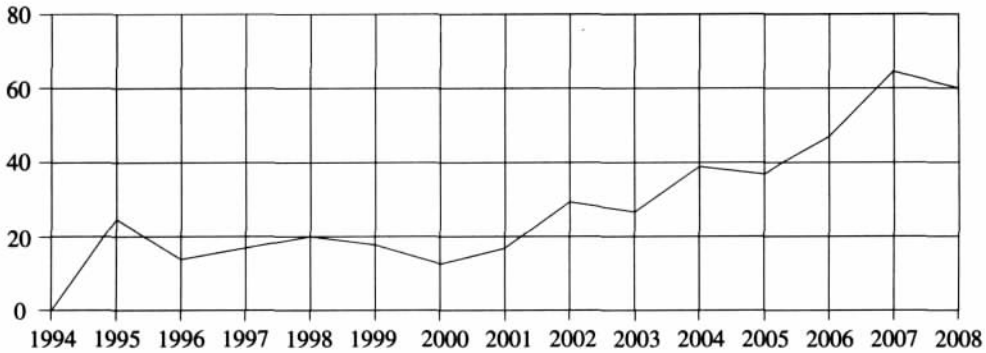

图 1：近 15 年来与唐代音乐相关的文献总量年度变化趋向图

可喜的是，目前国内唐代音乐史论方面的研究队伍不断壮大，一批年轻学者在茁壮成长。根据对硕博士论文发表情况的研究统计，与唐代音乐研究相关的博士论文已有 36 篇，硕士论文 102 篇，学术影响力不断提升，像左汉林、孙晓辉、王小盾、葛晓音等博士的论文在学术界普遍产生了良好的反映。他们目前已成为国内唐代音乐领域有影响的中青年学者，标示着我国唐代音乐研究队伍处于后继有人的良好发展格局。

（二）从高被引文献作者统计，唐代音乐研究受到了“名家”和“名刊”的重视。

引文转载量是反映学术论文研究质量的一个重要指标。我们统计了前十名作者的引文情况（见表

三)。从表三可以看出,国内高被引文献基本上体现出了“名家”与“名刊”的特点。所谓“名家”,就是著名学者的论文总是容易被别的研究者所参考引证,像位居前十名作者中的黄翔鹏、李昌集、冯文慈、李祥霆等先生都是国内有影响的老专家,他们的论文引领了我国唐代音乐理论与历史研究的先进方向。所谓“名刊”,即国内著名的专业期刊,在这些刊物上发表的论文普遍代表了专业研究的先进水平。在我们所统计的引证率高的有影响刊物中如《文学遗产》《中国音乐学》《音乐研究》《文艺研究》《交响》和《音乐探索》等杂志,多年来在国内享有很高的学术声誉。国内一些中青年优秀学者如王小盾、孙晓辉、柏红秀等人的论文,在这些高规格的杂志上发表后普遍产生了良好的学术反响。但总的来讲,唐代音乐论文的被引证率还是偏少,最高为 14 次。在一定程度上说明关注唐代音乐的人还比较少,仍然属于冷门领域。

表三:高被引文献资料前十位作者统计

序号	作　者	篇　名	发表期刊与期数	引证率
1	李昌集	《华乐、胡乐与词:词体发生再论》	文学遗产,2003(6)	14
2	黄翔鹏	《唐宋社会生活与唐宋遗音》	中国音乐学,1993(3)	13
3	冯文慈	《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》	交响,1993(2)	12
4	刘　勇	《唐代到宋代音乐文化的变化是衰退还是转型》	音乐探索,1991(1)	10
5	王小盾	《唐代的道曲和道调》	中国音乐学,1992(2)	10
6	黄翔鹏	《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》	文艺研究,1989(4)	10
7	李祥霆	《论唐代古琴演奏美学及音乐思想(上)》	中央音乐学院学报,1995(3)	10
8	岳　珍	《关于“词起源于隋唐燕乐”的再思考》	文学遗产,2004(5)	10
9	柏红秀	《唐代宫廷音乐文艺研究》	扬州大学学报,2004(4)	10
10	孙晓辉	《<新唐书·礼乐志>的史料来源》	中国音乐学,2003(5)	9

注:资料来源于 2010 年中国知网期刊引文转载率统计

二、唐代音乐研究的学术重点领域

近 30 年来,国内唐代音乐研究内涵越来越丰富,研究深度与力度不断加强。从研究主题来看,已经涉及到了音乐思想、音乐制度、音乐译谱、音乐文学、音乐交流等各个领域,集中表现在以下几个方面:

(一)唐代音乐美学思想研究日益深入

唐代音乐美学研究是改革开放以来新兴的研究领域。从音乐美学视角探讨总结唐代音乐是近30 年来我国传统音乐研究的一大热点主题。在整个20 世纪我国唐代音乐研究出现了四大重点取向:第一个热点取向是以任半塘先生为代表的唐代音乐文学研究;第二个热点取向是以邱琼荪等为代表的唐代乐律学研究;第三个热点取向是由海外学者发起的唐传古谱学和敦煌音乐研究;第四个热点取向无疑则是对唐代音乐美学思想的发掘。音乐历史研究既需要有“史料考证”之类“史”的整理与积累,也需要有“整体分析”之类“学”的钩沉及建构。音乐美学属于整体分析类的音乐学理论性研究,其积宏观与微观于一体,发微观于宏观相统一。从这个意义上讲,唐代音乐美学研究对深化唐代文化艺术史学的深层探讨,具有十分重要的学术价值。改革开放以来,国内学界对唐代音乐美学思想研究较多的是对唐太宗、白居易和唐代古琴演奏中的美学思想,同时对魏征、薛易简、韩愈、吕温等人的音乐美学思想研究也有了一定的拓展。主要代表论文有:刘蓝的《唐太宗的音乐美学思想》(《音乐艺术》,1986年第 4期)、秦序的《崇雅与爱俗的矛盾组合——多层面的白居易音乐美学观及其变化发展》(《中国音乐学》,2001年第 1 期)、陈四海的《唐太宗论乐中的音乐思想》(《中国音乐学》,2006年第 4期)。李祥霆的《唐代古琴演奏美学及音乐思想研究》一文更是很有影响的一篇探讨唐代音乐美学的论文,认为“从唐代有关古琴文献材料,可以发现唐人在古琴演奏美学方面虽然没有形成一篇独立著述,但在这些文献对古琴的表述中,已经甚为明确而具体。现在可以归纳出十三题,试名之为‘琴声十三象’。一曰雄、二曰骤、三曰急、四曰亮、五曰粲、六曰奇、七曰广、八曰切、九曰清、十曰淡、十一曰和、十二曰恬、十三曰慢。这十三象可以解之为十三种现象,也可以解之为十三种类型。但不只是外表现象,而是艺术内涵的表现与传达。薛易简有《琴诀》一篇,提出琴有七种可以达到的艺术境界,同时它也是对古琴演奏艺术的七种要求。可以说是现存最早的古琴演奏美学理论。”[2]关于唐代音乐美学的整体特点问题,陈东在《唐代音乐美学思想的多元特征》(《南通大学学报》,2006 年第 3期)一文中指出,就总体而言,唐代音乐美学既是对先秦儒道、魏晋音乐美学思想的继承,又有了新的发展。这种继承和发展主要表现在儒道玄学相融合为基本特征,同时也具有多元文化特色。多元化特征是唐代思想、文化、宗教、艺术多种派别类型并存合流的典型反映。

(二)唐代音乐译谱研究成绩显著

唐传古乐谱研究是一项十分艰巨而又有意义的工作,半个多世纪以来留下了研究者们极其辛劳的足迹,学术成果相当显著。赵维平在《唐代音乐研究的新展开》一文中指出,我国从20世纪80年代进入敦煌琵琶谱的研究以来,历经20多年取得了可喜的成果。[3]从日本学者林谦三于1938年发表了最初的琵琶谱解读论文,此后又对25首敦煌琵琶谱进行了全面的解译,首次向世界展示了中国唐代的音乐形态。到20世纪80年代初期我国学者开始介入这一研究领域。上海音乐学院的叶栋教授率先对敦煌琵琶谱进行了研究,随后陈应时教授和赵晓生教授等名家对唐乐谱进行了比较系统的解译。近年来,国内学者围绕着唐乐的节奏等问题展开了深入的探讨,掀起了新一轮的唐代古谱学研究热潮。特别是上海音乐学院的中日音乐文化研究中心自2003年建立以来,其中有一项重点的研究任务便是收集整理唐代音乐史料和古谱文本的研究。2005年,这一研究中心首次举办了"东亚古谱学研讨会",在国际上产生了重要影响。2008年又举办了一场题为"2008上海唐乐及东亚古谱学研讨会",取得了不少不同于前人的新认识:提出唐代诸帝王对唐大曲结构的扩大、音乐手法的发展方面做出的突出贡献;通过大曲各构成要素的比对,论证了唐大曲和汉相和大曲、魏晋清商大曲、宋大曲之间的远近关系,说明了唐大曲的历史成就;较为全面、系统地对各类大曲的曲名进行了考证,同时指出了在考察唐大曲的流向问题上,要从时间和地理位置两个坐标来考量的新观点。[4]此外,王小盾、陈应时发表的《唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题》(《中国社会科学》,2000年第5期)、葛晓音与户仓英美共同发表的《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》(《中国社会科学》,1999年第1期)等论文,均在海内外产生了重要的影响,代表了我国唐代音乐译谱学研究的新水平。

(三)唐代音乐历史考证研究成果丰硕

近30年来,国内有关唐代音乐历史的考证研究也取得了丰硕的成果,特别是对正史乐志的考证研究向为学界所重视。正史乐志是我国音乐史研究的重要资料,也是宫廷音乐的最系统、最权威的音乐文本。考证研究也是体现良好学风的研究领域,老一辈学者在这方面做出了有目共睹的突出贡献,而年轻一代学者也日益意识到这种研究方法的学术价值。尤其是国内一些博士论文像柏红秀的《唐代宫廷音乐文艺研究》、左汉林的《唐代乐府制度研究》、刘洋的《唐代宫廷乐器组合研究》等,可以说是继承学术传统方面所取得的许多新收获。近年来对于唐代乐人、乐户和乐制领域的考证研究,更是取得了不少重要的学术成就。研究发现,"终唐一代有稽可考的宫廷乐人约有145名,而在开元天宝时期就有67名,可知当时宫廷音乐机构的规模是很大的"。[5]有唐一代设置有庞大音乐机构,并形成了一种自上而下的以培养训练专业乐工为主的音乐教育体制。唐代对乐人的户籍管理也非常严格,项阳的《中国乐户研究》和乔健的《乐户:田野调查与历史追踪》等,均涉及到唐代乐工的身份和法律地位问题。同时,对乐户的社会地位、生存方式、组织形式等重要问题的探讨,取得了令人瞩目的成绩。

(四)唐代宫廷音乐与燕乐研究

唐代二十八调理论体系是中国古代音乐史上的一个重大疑难问题。李石根在《大唐雅乐与燕乐唐代音乐文化的两大体系》(《交响》,2003年第4期)一文中通过对魏晋至隋唐时期文化背景的分析认为:隋初宫廷音乐理论家苏祗婆所述龟兹乐调来源于古代印度乐调理论,至唐代成为二十八调体系构建的基础。他指出,关于唐代二十八调理论的框架结构,通过大量事实分析发现,唐宋文献中均使用七宫四调概念系统。唐代乐曲移调在七宫而不在四调之间进行,而《辽史·乐志》中"四旦"误"旦"为"声",以及宫、商、羽、角四声(调式)各七运(调高)的主音,均由燕乐音阶的七声所构成等方面的论证,力图支持前人关于唐代二十八调为七宫四调的论点。[6]关于唐代二十八调理论的四调关系及其音阶体系问题,赵为民在《唐代二十八调理论体系研究》一书中提出了一个新的思路:认为"羽调来源于古代印度的萨音阶,其音程结构在唐代称为俗乐(燕乐)徵调式,在二十八调体系中作为雅乐音阶羽调式的载体;宫调由羽调派生而来,与羽调同用雅乐音阶,是中国传统雅乐理论重宫观念的产物。二十八调中雅乐音阶体系的宫调和羽调以下徵调结构兼容有清乐音阶体系。商调来源于古代印度的玛音阶,其音程结构在唐代称为俗乐(燕乐)宫调式,纳入二十八调理论的雅乐概念系统名为'商'调而实为燕乐音阶宫调式;角调由商调派生而来,实质上是燕乐音阶羽调式"。[3]在"大唐雅乐"中包括了古代的雅乐传统以及各种俗乐与胡乐因素,才使它与燕乐体系并肩而立,从而使唐代音乐文化走向了繁荣。

(五)唐代音乐的海外研究

唐代音乐研究的兴盛与海外研究的积极推动是分不开的。20世纪初期敦煌乐谱流传到西方国家之后,在20世纪30年代便兴起了研究热潮。国内许多研究唐代音乐的学者,都非常重视日本音乐学者在中国音乐、中日音乐比较研究方面的成果,特别是林谦三和岸边成雄对中国音乐的研究成果甚丰。他们的许多研究方法、研究著述给我国音乐学者不少有益的启发。正如上海音乐学院的罗传开教授所讲,自林谦三对日本正仓院所存中国唐代琵琶谱和敦煌琵琶谱的对照研究以来,大大引发并推动了中国在这方面研究的进程。陈应时教授也认为:"敦煌乐谱的研究是日本学者林谦三开创的,我们只是接过了接力棒"。[7]他所开创性的工作,特别是《隋唐燕乐调研究》《敦煌琵琶谱的解读研究》《东亚乐器考》《正仓院乐器的研究》等著述,在这一领域研究的影响极为至深。岸边成雄的唐代音乐研究在国际上也有着广泛的影响,先后发表有关唐代音乐史研究的论文有:《四部乐考》《唐代俗

乐二十八调的成立年代》《敦煌壁画中的音乐资料》《唐代梨园》《唐代教坊的创设及变迁》《十部伎的成立及变迁》《唐代的缅甸音乐》《唐代教坊组织》《西域七调及其起源》《唐代乐工的登宫》和《箜篌的渊源》等 20 余篇,出版的专著有《唐代音乐历史的研究》(上、下卷)、《唐代乐器》等 3 册。英国著名学者毕悭是较早涉足中国唐代音乐研究的西方音乐家。他曾于 20 世纪 40 年代来华进行音乐考察,对中国古代音乐产生极大兴趣。自 20 世纪 50 年代起,陆续发表了《来自唐朝的音乐》论著(七卷),在欧美产生了重要的影响。毫无疑问,唐代音乐的国际化视野对于国内这一领域的学术研究起到了良好的推动作用。

(六)唐诗与音乐研究

唐代诗歌及音乐诗,长期以来便是后人透视唐代音乐繁荣盛况的一个主要窗口。诗歌是以有形的语言文字表征或摹写有声的音乐活动的文艺体裁,"大唐诗国"许多杰出文人以独特的语言、真挚的情感、优美的文辞,为后人展现出盛唐音乐文化的无穷魅力。唐诗对音乐的发展起到了重要的推动作用,研究唐代音乐离不开唐诗,而研究唐诗也不可避免地要接触许多音乐问题。建国以来,国内学者对唐诗与音乐的关系的研究曾经历了三个阶段:在20 世纪五六十年代以前,主要是从文学的视角探讨唐诗与音乐之间的关系;在20 世纪 80 年代初期至90 年代初,对唐代音乐诗的赏析、整理与评价迈入了一个新的历史阶段;进入 20 世纪 90 年代中期以来,研究唐诗与音乐的关系进入了一个新的高潮。例如,仅在1995 年的中国唐代文学年会上,便涌现出了不少代表性的专题论文:如席臻贯的《唐诗中的唐乐与乐伎》、武复兴的《唐诗与音乐》、王启兴的《唐代诗人与音乐——唐诗繁荣和唐代艺术的关系初探之一》、王建辉的《从音乐角度探讨唐诗繁荣的原因》、王庭珍的《唐诗与音乐》、李扬的《唐代音乐诗的文化解读》、李雄飞的《唐诗中的丝绸之路音乐文化》等。对于唐诗与音乐之间的关系问题,学术界一直认为唐诗本身具有音乐化的特点,这种音乐化特点及音乐美在"唐初四杰"的诗歌创作中便反映了出来,盛唐以后的诗歌更是体现出了高度的音乐美,这在中国乃至世界的诗歌历史上,是绝无仅有的。唐代诗歌所具有格律化、音乐性,以及从字词自身的特点就足以表明唐代诗歌与音乐有相通之处。这就使得诗歌以节奏徐疾、音韵铿锵的诗句来绘声绘色地描写音乐歌舞。唐诗的格律化特点要求应符合音律。唐代诗人开始按照"宫羽相变,低昂(间)节,前有浮声,后须切响"等方法来创作作品。同时,"唐诗中的律诗和绝句还有短小精悍、流畅明快、形象鲜明、声韵起伏、节奏清楚这些特点,这正恰与唐代音乐中通过声音表现的特点不谋而合。"[8]音乐丰富了唐诗创作的题材内容和表征形式。盛唐是歌诗创作的繁盛期,也是唐乐发展的高峰。这两个繁盛期同时出现,不是"纯属巧合",而是有着内在的必然联系。解构唐诗对音乐影响的效果,可以为我们进一步正确理解音乐艺术的独特价值提供一个有意义的参照线索。在这方面研究的代表性学者有武复兴、李石根、李雄飞等先生。李雄飞先生的"唐代音乐与诗歌——兼论唐绝句繁荣的一个根本原因"(《交响》,1992 年第 1 期)一文中提出了"诗随乐变"这一重要观点,而"多数研究不从诗随乐变和唐代诗歌与音乐的密切关系样一个根本原因上来分析"。[9]

(七)唐代音乐制度研究

唐代究竟有无乐府机构?学术界一般认为,乐府是唐代以前的音乐机制,"唐代无乐府"。乐府建置始于秦代,与"太乐"并立,分属内廷掌管。而唐代在太乐署之外,无乐府之名,另设教坊与梨园。此后就不再有乐府机构的设施。而左汉林在《略论唐代太常寺乐工番上之余的活动》一文中认为,唐代发达的音乐文化和完善的乐府制度关系密切。他通过对相关史料的梳理,详细描述了唐代乐府制度,并在此基础上揭示唐代乐府制度与唐代诗歌之间的关系。认为目前学术界关于唐代乐府制度的重要成果不多,这与对唐代乐府制度相关的一些重要问题尚认识不清有很大的关系。[9]因为唐朝廷的乐府机构主要由太常寺(太乐署和鼓吹署)、梨园、教坊三个部分组成。如唐初,在西京长安、东京洛阳皆设有太常寺、太乐署和教坊等音乐机构。但是,前人对太常寺乐官的职能存在不少模糊认识。太常寺乃唐代掌管礼乐的最高行政机关,由太常卿主管。"教坊"和"梨园"均为宫廷管辖的音乐机构。这些教坊与太乐署不同,它们都直属宫廷,由宫廷派中宫(宦官)为教坊使管理全教坊的事务。"梨园"是唐玄宗在内廷设立的音乐、歌舞机构,以教习法曲为主。内廷的梨园,由宫廷派中官主管,宫外另有分属两京太常寺的梨园,即长安的"梨园别教院",洛阳的"梨园新院"。梨园的人员是从太常乐工中精选出来的,常由唐玄宗亲自指挥排练。梨园由开元二年(714 年)创立,至大历十四年(779 年)解散,存 65 年。左汉林进一步对乐官生平和任职条件加以详细考证,认为在太常寺乐官中,协律郎具有多种职能,一部分协律郎由精通音乐的人充任;一部分协律郎的任职则是凭借其文学才能,而太乐、鼓吹令则必须精通音乐。作者由此得出"太常寺高级乐官不要求有音乐素养,低级乐官则需要精通音乐的结论"。[10]过去一般认为乐工的文化水平较低,但通过对唐代籍没事件的考察,发现有相当比例的被籍没者具有较高的文化水平,从而推断可能有相当多的太常寺乐工受过较好的教育。另外,左汉林还对乐工身份进行了考证,认为唐代乐工身份十分复杂。乐户、乐工是封建社会等级管理的一部分。关于乐户的管理。汉代以前音乐艺人社会地位比较高。而从北魏时期开始则出现了乐籍制度,即一种由"贱民""罪民"所组成的专业乐人的户籍制度。乐人多由罪犯之人的眷属、俘虏等人员所组成。乐户、营户、伶人、女乐、寺属音声人、戏子、吹鼓手等等都属于乐籍之列。

一旦进入乐籍，便“终身继代”，生活在社会的最底层。无论是从宫廷到地方、军乐乃至民间音声人，均没入了这种乐籍管理之中。这一制度历时一千三百多年（在清代雍正年间方才得以禁除）。从乐工的法律地位和社会地位来看，“乐工地位具有两面性”问题，即法律地位低而实际地位较高。唐代社会表面看起来社会氛围比较宽松，比较开放，但对乐户、乐人的管理和要求却也是非常严格的。

从宫廷音乐到地方音乐和军营音乐制度是近10年来唐代音乐制度研究中所取得的又一新收获。研究发现，地方府、县在唐初即有“县内音声”，盛唐以后则普遍建立了“衙前乐”的音乐机构，规模比以前有所扩充。中唐以后随着地方藩镇的崛起又兴起了军营音乐。唐代军营音乐推动了宫廷音乐与民间音乐的发展。柏红秀在《略论唐代的军营音乐》一文中指出，军营音乐是一个特殊的音乐。唐代军营音乐可以分为宫廷禁军音乐和地方藩镇音乐。以仗内教坊使为主体的禁军音乐和地方藩镇军营音乐成为中晚唐音乐发展的重镇。[11]

关于唐代音乐教育培训制度问题的探讨近30年来也比较深入，特别是对唐代音乐的轮值轮训制的研究，进一步揭示了唐代音乐教育培训的完整体系，丰富了以往的认识史料。项阳在《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》一文指出，轮值制“是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事”。[12]《唐六典·太乐署》云：“凡乐人及音声人，应教习皆著簿籍，羁其名数，而分番上下。注云：‘短番散乐一千人，诸州有定数，长上散乐一百人，太常自访召并外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番，并一月上，一千五百里外两番并上，六番者上日教申时，四番者上日教至午时’”。也就是说，各地的乐人每年均有几次被带入宫廷中参与宫中的培训和祭祀典礼、燕宴活动。这样便使得宫廷与地方上的音乐活动具有很大的一致性。伴随着轮值制度的另一活动内容即是“轮训”。太常寺对来自各地的、要参与宫中或官府中执事的乐人们，要进行分批地教习和培训，使得居住在宫廷与地方上的乐人们所奏的音乐具有同一性，且乐律调谱器均能保持一致。居住于各州县的乐人们遴选到宫廷轮值、轮训，然后回到州县，这样适于循环往复，自然会对当时各地的音乐发展起到重要影响及促进作用。

（八）西安鼓乐、福建南音与唐代音乐的关系

有关西安鼓乐、福建南音与唐代音乐的关系是近30年来唐代音乐研究的另一热点问题。

西安鼓乐是流行于西安地区的一种大型古代器乐演奏形式。有学者认为，西安鼓乐脱胎于唐代燕乐，与唐代宫廷的“唐大曲”一脉相承，自唐朝至今已流传了1300多年。西安鼓乐与唐、宋大曲或俗乐的曲体形式，存在着密切的联系。探索唐代音乐艺术史中的乐律、音阶、记谱等思想遗产，在这方面吕冰、吕自强、吕洪静、李石根等学者的论文在学术界有一定的影响。冯亚兰先生的《长安古乐的宫调及音阶》（《交响》，1989年第3期）述及到了西安鼓乐与唐代乐律的历史缘源关系。罗艺峰教授也认为，今天所能见到的西安鼓乐坐乐全套，是自唐代以来不断发展、变化和积累的结果，是在中国传统社会和传统音乐的背景下、在特定的时间和空间环境中孕育形成的独特的音乐结构形式。要指出它与唐宋大曲之间的共性和可能存在的源流关系很容易，例证也很多；但若要想举出确实能够证明和肯定二者间具有传承关系的例证则是既少且难的。[13]许多西安音乐学院的学者对于西安鼓乐的行乐、坐乐、歌章、鼓段、套曲、散曲以及古乐所用之民间术语等均有研究和考察，刘恒之在《西安鼓乐曲的曲体结构和艺术手法》一文中深入考察了历史文献中反映出的唐、宋音乐曲体特征与民间西安鼓乐的曲体结构的异同关系，他认为从西安鼓乐的曲体结构和艺术手法上可以看出，这一古老乐种可以上溯唐、宋或更早，在它的发展过程中则更融入了许多其他民间音乐的因素。记译乐曲读谱、记译、韵曲，是古乐研究重要的基础，冯亚兰教授曾对历史上素富盛名的《婆罗门引》一曲进行过考证，提出《婆罗门曲》是从印度传入的《婆罗门》大曲之摘遍，或是摘遍之地方化，其所用越调与历史记载相符，其风格表明是宫廷所演奏的外来音乐，流传并保留在西安鼓乐当中了。此观点得到已故著名音乐学家黄翔鹏先生的高度肯定。同时对于冯教授的《内家娇》一曲译谱也给予了很高评价，认为给了我们一个“林钟商”在唐、宋间发生了名实变化的例子。新近出版的《长安白道峪教衍和尚藏谱辑译》（2009）代表了冯亚兰教授研究的新成就。吕洪静先生的多篇论文如《隋唐解曲浅说——西安鼓乐源流考》（《交响》，1986年第4期）、《填（破阵子）词再考唐代“拍”的时值》（《交响》，1987年第3期）等文章，细致地考察了《赶山东》与唐代教坊曲《雨包头》之间的关系，认为《赶山东》“是深入认识唐宋大典的宝贵资料。”从现存的西安鼓乐和日本雅乐来观照唐代音乐气象是唐代音乐文化史的一个重要线索，李健正的系列论文《长安古乐调与日本雅乐的比较研究》（《交响》，1997年第1、3期），考证了西安鼓乐与唐乐的联系。指出从音阶上看，长安古乐的“六尺上五”四调音阶正好是唐乐“宫商角羽”四调音阶。由汉代开始兴盛的“相和三调”又称为“清商三调”，也应该与西安鼓乐中的四调有一定联系。提出“西安鼓乐与日本雅乐尽管名称和记谱方法各异，其实二者均源出于我国唐代俗乐28调”。同时，李石根的《西安鼓乐与日本雅乐血缘关系的验证》和《从日本雅乐看唐代拍数的表现》（《交响》，1989年第1期；《音乐艺术》，1988年第4期）均产生了重要的学术影响。他的新作《西安鼓乐全书》（北京文化艺术出版社，2009）一书的出版，更是荟集了其对西安鼓乐研究的毕生心血，必将在学术界发生更为重要的影响。关于福建南音音乐与唐代音乐的关系问题也是考察唐代音乐的另一个视角。福建南音

是南音为我国四大古老乐种之一。南音的主奏乐器琵琶的演奏姿势是斜抱着弹奏,所用筒箫严格规定为一尺八寸。乐器的演奏姿势与形制与唐旧制相符。南音的曲牌名称有不少与唐代大曲、法曲的曲牌名称相同,如《摩诃兜勒》《子夜歌》《清平乐》《梁州曲》《婆罗门》等曲牌仍留有唐代大曲的痕迹。

三、唐代音乐研究论争的热点

(一)对燕乐概念的重新认识

关于"隋唐燕乐"这个概念的争论是近20年来学术界讨论十分热烈的一个问题。围绕这一主题发表了许多有份量的研究文献。在传统上燕乐被视为"唐人宫廷中作为音乐活动和音乐品种的总称"。但有关"宴乐""燕乐"的含义也并不一致。学术界在使用"隋唐燕乐"这个概念时尚没有统一的界定。作为现代学术概念,"隋唐燕乐"这个术语初始于20世纪初。王国维于1910年完成《清真先生遗事》,在文中他在词学研究史上首次打破朝代的畛域,把隋乐和唐乐概括为一个独立完整的音乐史阶段,提出了隋唐燕乐的概念雏形:"为隋、唐以来之燕乐"。后来他在《宋元戏曲史》更是明确指出:"宋教坊之十八调,亦唐二十八调之遗物。隋以来的音乐与汉魏乐全不同,燕乐的本质即二十八调。"王光祈1932年的《中国音乐史》也认为,隋唐燕乐与过去音乐的根本不同是建立了二十八调的宫调系统。岸边成雄认为燕乐即燕飨雅乐。在他看来,燕乐具有俗乐的内容和雅乐的形式,所以称燕飨雅乐,但对于燕飨雅乐的具体范畴,则界定较模糊。如有的学者认为"唐初合胡部者为燕乐,唐高宗以后所有的燕飨之乐都为燕乐。"有的认为"多含华夏音乐成分者为燕乐。"还有学者提出:"燕乐是一切俗乐的代名词"(丘琼荪)。王小盾以为"燕乐是雅乐以外的全部俗乐的总称。"不少论者提出"燕乐是宫廷飨燕之乐的体裁。"或者说"燕乐是隋唐形成的音乐风格。"[14]对此,著名学者秦序提出"从科学分类来说,'燕乐'这个分类并不很恰当"。[15]"燕乐"是和"雅乐"相对的分类,如果把唐代音乐分为"燕乐"和"雅乐"两大类,就像是把人分成"男人"和"老人"两类一样,这样的分类是"我中有你""你中有我",是分不清的。民间俗乐也有变成雅乐的实例。最有力的根据是,当时的官方文件《太乐令壁记》上面明确记载,宫廷的"正乐"包括:第一是狭义的"雅乐"(祭祀天地祖先的雅乐);第二是"坐立二部伎";第三是西凉乐;第四是清商乐,这些都是正乐。正乐就是雅乐,就是广义上的雅乐。对"正乐"和"四夷乐"两大类。可见,宫廷制度上已经明确存在这样的分类。明清以来论乐者,往往爱用"燕乐"一名概指唐代宫廷雅乐(狭义)之外的其他宫廷音乐。如此扩大之"燕乐"概念范围,既不精确也不科学,与历史实际也不相符合。对唐代音乐分类概念研究中存在重叠现象,值得进一步探讨。

(二)唐代音乐中的华乐与胡乐问题

唐代音乐使我国封建社会文化朝着东西方文明交融的方向迈出了一大步,成为中华文化艺术史上光彩的一页,其历史意义自然不容低估。但长期以来受西方中心论的影响,不论是史学界研究还是音乐界,总有一些学者持"中华文明外来说"的观点,或者认为唐王朝统治者具有少数民族的血统,以此来解释唐代文明的兴盛问题,实际上则是轻视或贬低唐代中华民族的创新精神。解读唐代音乐发展的曲折历史,我们也无法忽视唐代先民们在继承基础上的创新变革精神。事实上,唐代音乐文化的创新是全面的,变法维新,"勇于造道",敢于创新,是唐代人能够超越前代的又一内在精神风貌和风骨。无论是以初唐兴起的大唐雄风和"复古主张",还是中晚唐乱世时代的"永贞新政""新乐府运动","语不惊人死不休"式的创新精神,成为唐代文人的普遍追求。强盛雄健持续不断的进取精神,也许是中唐乱世得以延续一个半世纪的内在因素。唐代文人开一代新风的气派,历来为后人称道。对于唐代音乐中盛行的胡乐现象问题,岳珍在《关于"词起源于隋唐燕乐"的再思考——与李昌集先生商榷》一文中指出:"唐代所建立的是汉民族为主体的王朝。"胡乐入华是中国古代尤其是中古代时期音乐文化史上持续不断的现象,并非为唐代所独有的现象。"胡乐入华,先秦已始。此后历代皆有……胡乐入华,丰富了华乐的建构,但并没有从根本上改变华乐的性质。而且胡乐虽丰富了中国音乐,但从未成为华乐之主流。今存唐曲子词调,为胡乐者比例甚少。"[16]像《法曲》也属于地道的华乐。唐代燕乐二十八调理论准确地说是吸收了胡乐的华乐,而不是完全的胡乐,或者传统的华乐,从而具有了全新意义的"新声"。可惜唐代的新音乐体系——燕乐到宋初,已没有大曲的任何完整的留存,偶然只有小段传世。宋人对唐乐问题已经是"心目俱乱"了,如沈括便说"未知孰是",王灼也讲"皆不可晓"。

(三)唐诗对音乐繁荣的促进与负面影响问题

近十年来,国内一些学者开始对唐诗与音乐的负面影响进行了探讨。不少专家提出,唐代音乐繁荣的原因其中当然不能不谈及唐诗的影响和贡献,然而,唐诗这种形式对音乐既有所贡献,也或许是一种束缚。且唐代诗歌与音乐诗在某种程度上讲,也给音乐艺术的发展带来了很多缺憾和限制。李扬《唐代音乐诗综论》指出,唐代人竞相写作音乐诗的结果,充满了文艺内涵。虽然出现了大量生动、全面、形象地表现和诠释音乐艺术的佳作,但从整体上看,音乐诗的创作仍存有构思雷同、意境相似、叙事话语单调等缺憾。宋代郑樵说:"乐以诗为本,诗以声为用,诗为声也,不为文也"。"凡律其辞则谓之声,声其诗则谓之歌。作诗,未有不歌者也"。从这个意义上讲,宋词的发展解放了音乐。宋词同音乐的进一步密切,同样是不仅在于外在的结合,而且那语言的内在之"乐"也强化、深化了。

两宋词人对于音乐的感受、理解、运用又“上了一个新台阶”。正如宋代胡仔在《苕溪渔隐丛话前集》中所说：“古今听琴阮琵琶筝瑟诸诗，皆欲写其音声节奏，类似景物故实状之，大率一律，初无中的句互可移用，是岂真知音者？但其造语藻丽，可为喜耳？”唐诗文多反映现实主义，直观、经验感受和表面化的东西过多。许多音乐诗大都停留在经验性的层面，过于强调音乐的内容美、忽视形式美，因而其本身也就限制了音乐的理念。[17]这正是唐代音乐诗的创作的局限性，并在一定程度上有损于唐人音乐诗的总体审美价值。唐代音乐诗终究没有跨出自己的门限，因此许多学者认为“音乐诗没有达到田园诗那样的规模和水准。”[18]

（四）唐代统治者对音乐的影响问题

唐王朝统治者曾是我国历史上鲜有过的“帝王音乐世家”，从唐高祖李渊到唐太宗李世民，从唐高宗李治到武则天，从唐玄宗李隆基乃至中晚唐的唐宪宗和唐文宗等帝王，他们的好乐、爱乐活动对有唐一代音乐繁荣产生过极为明显的影响。但是，近30年来对唐代统治者研究主要集中于唐太宗和唐玄宗。音乐史学界对唐太宗音乐美学思想研究的比较多，认为唐太宗的音乐思想及活动与盛唐音乐繁荣发挥了十分突出的作用。论者认为，作为一个封建大帝国的最高统治者具有这种观点，必然会直接或者间接地对整个唐朝政府的音乐方针产生重大作用，其直接后果便是有利于各族人民发挥聪明才智和艺术创造力，有利于形成乐坛群芳争艳的局面。所以说整个唐代音乐艺术的辉煌灿烂，植根于唐太宗的音乐美学思想及与之相应的文艺政策的土壤中。甚至不少学者将唐太宗与“声无哀乐论”相联系起来加以探讨。对于唐玄宗个人的特殊音乐才华以及对盛唐音乐发展所作的贡献，早已是历史和音乐学界所公认的常识性知识。许多学者对此做出了精辟的论述。大多认为，他既是唐代历史上著名的政治家，也是一位杰出的音乐家，一生对音乐艺术都有着浓厚的兴趣爱好，精通多种乐器，且善于即兴作曲。“制新曲四十余种，又新制乐谱。”在其极力推动和扶持下，开元、天宝年间的大唐音乐比唐太宗和武则天时期更加繁荣，达到了盛唐音乐文化辉煌灿烂的顶峰。目前对唐代统治者的研究做了进一步的拓展，像唐高祖、唐高宗和武则天等统治者也有了一定的探讨，从而丰富扩展了唐代音乐的研究空间。

当然，有关唐代音乐研究中的学术问题还很多，正如有专家所讲：“呈现在后人眼中的唐代音乐现象十分复杂，这种复杂性表现为各种术语、概念层出不穷、驳杂不纯，新旧概念杂用、官方名称与民间俗称混杂，不断变化乐曲分类，意义相互交叉、重复或者排斥，表述充满逻辑上的矛盾，等等，再加上历史造成的音乐的隔膜，唐乐对后人来说简直就是一团乱麻，‘剪不断、理还乱’！面对这一堆纷乱繁复的唐代音乐史料，学术界常常发出‘心目俱乱’‘移步改观’‘烟雨空濛’的叹息。正因为如此，它们才十足地体现了唐代音乐的原始真实。”[19]为此，学者们提出：唐代音乐研究需要学术的研究，需要学术思想的整理和概括、抽象化和理论化，譬如大唐300年哪一阶段繁荣？繁荣的程度有什么变化特征？诸如此类的问题学术界尚鲜有系统的研究。这表明，我国唐代音乐文化历史研究还需要进一步深化和细化的必要。

参考文献：

[1]曹贞华.十年磨一剑，追溯隋唐音乐之历史维度[J].中国音乐，2009(1).

[2]李祥霆.论唐代古琴演奏美学及音乐思想（上）[J].中央音乐学院学报，1995(3).

[3]赵维平.唐代音乐研究的新展开[J].音乐艺术，2008(4).

[4]刘再生.介绍唐代的“音声人”[J].中国音乐,1984(4).

[5]李石根.唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐[J].交响，2003(4).

[6]赵为民.唐代二十八调体系为七宫四调结构[J].天津音乐学院学报，2005(4).

[7]王志成.白居易的音乐美学思想[J].人民音乐，2006(8).

[8]李雄飞.唐代音乐与诗歌——兼论唐绝句繁荣的一个根本原因[J].交响,1992(1).

[9]左汉林.略论唐代太常寺乐工番上之余的活动[J].湖北师范学院学报，2007(4).

[10]柏红秀.略论唐代的军营音乐[J].艺术百家，2007(1).

[11]项阳. 轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在[J].中国音乐学，2001(2).

[12]罗艺峰.西安音乐学院“长安古乐”研究25年[J].交响，2006(2).

[13]秦序.“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类——隋唐乐舞的分类问题[J].交响，2006(1).

[14]秦序研究员专访.音乐学主题网站,网址：http://musicology.tjcm.edu.cn/detail.asp?mewsid=277.2007年6月21日.

[15]岳珍.关于“词起源于隋唐燕乐”的再思考——与李昌集先生商榷[J].文学遗产，2004(5).

[16]李扬.唐代音乐诗综论[J].晋阳学刊,1999(3).

[17]李西林.唐诗与音乐繁荣问题研究现状评述[J].交响，2006(3).

[18]程云. 汉唐乐荣衰之回顾[J].音乐研究，1988(2).

[19]岳珍.关于“词起源于隋唐燕乐”的再思考——与李昌集先生商榷[J].文学遗产，2004(5).

责任编辑 春 晓